
ISSN 1989-1709
http://www.ucm.es/info/amaltea/revista.html

Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

PERDRE LE FIL : LABYRINTHES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE

JACQUES POIRIER
UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

RÉSUMÉ
Du jour où Thésée tue le Minotaure, le Labyrinthe, devenu une forme en quête de sens, se retrouve sans emploi. Du coup, nous nous trouvons sommés d'attribuer à cette structure vide des significations nouvelles. Confrontés à une telle vacance, les écrivains modernes en auront exploré tous les possibles : tandis que certains, comme Michel Butor, donnent congé à la dimension sacrée, d'autres, comme Serge Doubrovsky, voient en lui l'image du moi (le corps, la psyché…), et d'autres encore, comme Raymond Roussel, Alain Robbe-Grillet ou Georges Perec, font de cette pure structure géométrique qu'est le labyrinthe un modèle esthétique, et donc un miroir de l'œuvre. Il restera cependant à se demander si le labyrinthe vaut comme métaphore de l'écriture ou si, plus encore, il ne peut pas fonder une théorie de la lecture.

MOTS CLÉ
Labyrinthe, dédale, centre, sexe, géométrie.

Losing the Thread:
Labyrinths of Modern French Literature

ABSTRACT
From the day when Theseus killed the Minotaur, the Maze turned into a form in search of meaning, and became useless. As a result, one was enjoined to ascribe nw meanings to the empty strcuture. Modern writers, when confronted with such a void, will have explored all its possibilities: while some of them, like Michel Butor, dismiss the sacred dimensions, others, like Serge Doubrovsky, see in it the image of the self (the body, the psyche…), and others still, like Raymond Roussel, Alain Robbe-Grillet or Georges Pererc, make of the pure geometrical structure of the labyrinth an aesthetic model, and thus a mirror of the work of art. However, one still have to ask whether the labrinth is a valid metaphor for the writing or whether, more accurately, it cannot be the base of a theory of reading.

KEYWORDS
Labyrinth, maze, center, sex, geometry

DÉDALE – les dalles y sont des dés qui changent et se dédoublent.
(Leiris 1939 : 82)

LABYRINTHE (l'Arbre y tinte…).
(Leiris 1939 : 96)

1. INTRODUCTION

Les dichotomies ont ceci de fécond qu'elles pointent une difficulté à appréhender le monde en sa totalité. Ainsi, dans « Force et signification », Jacques Derrida oppose-t-il longuement la « forme » et la « force », suggérant que l'attention privilégiée accordée à la première lors de la période structuraliste apparaît sans doute « comme une détente, sinon un lapsus, dans l'attention à la force », puisque « la forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans » (Derrida 1967 : 11). À la lumière de cette phrase, qui pointe une dissociation, on comprend la fascination pour la figure de la totalité qu'est le couple du Minotaure et du Labyrinthe. Et sans revenir sur les raisons complexes qui ont entraîné deux mythes à se conjoindre, on comprend bien la fascination pour une telle conjonction des contraires : la forme et la force, l'ordre et le chaos, la raison et le désir… Tout ce que l'éros coupable a provoqué (le mélange des espèces, la ruine du principe identitaire…), l'architecture a tenté de le réparer, ou tout au moins de le masquer, opposant à la confusion des espèces un principe de cloisonnement. Face aux errances du désir, qui s'affranchit de la loi naturelle et de la loi sociale (Pasiphaé/le taureau…), le rappel à l'ordre que symbolisent les murailles –ou du

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

moins le voile jeté sur l'horreur– permet en effet de territorialiser le scandale et d'en préserver la cité. Le labyrinthe apparaît ainsi comme le produit d'un combat, combat entre l'apollinien et le dionysiaque, entre l'*éros* et la *tekne*. Même si, à y regarder de plus près, les choses sont moins tranchées puisque l'architecte, passé au service de l'ordre, avait d'abord servi les pires divagations en concevant la fausse génisse –où l'on voit que la *tekné* a aussi partie liée avec la *métis*.

Vu la cohérence imaginaire du motif, on, est là devant un carrefour symbolique, et sémantique. Mais l'essentiel, dans l'histoire du mythe (Siganos 1993), touche à la hiérarchie entre ces deux éléments autonomes que sont le labyrinthe et le Minotaure. En effet, c'est en abritant le « monstre » que le labyrinthe prend vraiment sens : alors que cette forme est censée rendre l'espace illisible et annuler tout repère, elle acquiert un centre, à la façon de l'espace sacré. Peu importe que le sujet soit désorienté quand il pénètre dans la labyrinthe : quelque part au cœur du palais, la menace le guette, qui donne sens à l'aventure.

C'est justement cette menace qui permet l'accès et sa disparition qui crée la clôture. À relire le mythe, on s'étonne de l'aisance avec laquelle Thésée entre et se repère. Par ses seules forces, le héros rencontre le « monstre » ; mais une fois vainqueur, il lui faut l'aide d'Ariane, et de son fil, pour échapper à un espace devenu indéchiffrable (Borgeaud 1998 : 85). En confrontant les deux temps, on voit que le monde conserve forme et sens tant que le Minotaure est là, au centre ; mais que le monstre une fois disparu, le monument devient vraiment « labyrinthe », si bien que l'espace se révèle menaçant au moment où le danger semblait écarté.

Pour reprendre le dualisme lexical de l'allemand et de l'anglais, qui distinguent *maze* et *labyrinth*, *Irrgang* et *Labyrinth*, disons que le « labyrinthe » est devenu « dédale » (Caillois 1953 : Préface). Le labyrinthe a en effet ceci de paradoxal qu'il concentre en lui la menace (le Minotaure comme emblème de toutes les transgressions, et comme menace sur la permanence des identités), mais du même coup la circonscrit –le Mal est bien là en attente d'un héros libérateur. Dans cette perspective, peu importe le danger objectif, car, nous le voyons avec Thésée, le labyrinthe, cette géométrie symbolique, n'offre qu'une faible résistance. À l'inverse, le « dédale », pur entrelacs de couloirs et de passages, conduit le personnage à se perdre parce qu'il n'existe en lui ni centre, ni matière à exploit, ni moyen d'accéder à soi, ni par conséquent possibilité de s'arracher à un monde indifférencié. Dans *Rencontres*, Roger Caillois décrit de façon éclairante ces deux conceptions d'une même forme, quand il oppose des labyrinthes qui s'offrent comme itinéraire, où l'on retrouve « un symbole initiatique des pérégrinations de l'âme en quête de la Grâce ou du Salut, des épreuves qu'il faut tour à tour traverser, des étapes qu'elle doit franchir dans un ordre immuable » (Caillois 1978 : 224), à ces « dédales » qui « ne sont que carrefours, dans lesquels un premier croisement mène à un autre, qui est toujours identique au premier » et où « l'égaré est jeté dans la perplexité perpétuelle et insoluble du choix, qui semble toujours le mener au même point » (Massonet 1998 : 47-48).

On peut d'ailleurs relire ce parallèle à la lumière des catégories proposées par Lukacs. Le Labyrinthe (celui du Minotaure) relève de l'épique, c'est-à-dire d'un monde en ordre, régi par des valeurs, et donc aisément déchiffrable, tandis que les structures dédaléennes (les labyrinthes de jardin, par exemple), vides de centre et de sens, participent d'un univers « problématique », caractéristique de la modernité (Lukacs 1920). Alors que le mythe grec correspond à un « climax », par cette conjonction de l'informe et de la forme, la modernité a procédé à une disjonction. Si au XXe siècle le Minotaure fait retour, c'est sans doute par la façon qu'il a d'épouser les discours contemporains (la psychanalyse, la politique, etc.). Mais cette plasticité est liée à une forme de substitution : tandis que, dans les œuvres modernes, Thésée rêve souvent d'un voyage sans retour, désireux qu'il est d'habiter le labyrinthe, devenu l'équivalent de l'Ile ou du Jardin perdu, le Minotaure, lui, acquiert son indépendance. De la

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

revue *Minotaure* à Montherlant[1], en passant par la *Minotauromachie* de Picasso ou tel épisode du *Satyricon*, le Minotaure fascine –tout comme les grands maudits (Caïn, Satan…), réhabilités par le romantisme. Mais si le Minotaure peut s'affranchir du labyrinthe et nous intriguer à ce point, c'est sans doute que, plus ou moins clairement, il apparaît comme étant en soi un labyrinthe.

S'il en est ainsi, qu'advient-il alors du palais de Dédale ? Ou si, comme dans certains textes, le Minotaure n'est plus le monstre que craignait la Crête, que reste-t-il du mythe ? Dès lors que les dieux se sont retirés du monde, les monstres s'en sont allés avec eux. Hanté par l'ombre de son grand modèle, un labyrinthe sans Minotaure apparaît donc comme pure béance, mais avec le goût des modernes pour le négatif, et pour la perversion des formes, c'est par cet aspect paradoxal qu'il fascine — riche paradoxalement de se trouver sans emploi.

2. LE CENTRE

Or, le propre du labyrinthe tient justement à l'ambiguïté qui est sienne, tant cette forme semble se dérober. En effet, qu'est-ce que ce lieu clos, et cependant entr'ouvert ? Quel sens cela a-t-il d'arpenter des « sentiers qui ne mènent nulle part », pour parler avec les mots de Heidegger ? Un peu comme le dit Gérard Genette du baroque, le labyrinthe est « un vertige fixé ». En effet, l'histoire de Thésée a ceci de rassurant que le héros sait clairement à quel moment il entre dans le labyrinthe, à quel autre il atteint le centre, et à quel moment enfin il en ressort. Mais si l'on en exclut son « soleil noir » (le monstre), qu'est-ce qui confère au labyrinthe son être propre ? Qu'est-ce qui en fait réellement une menace, et en quoi est-il inquiétant ? En un sens rien, sinon l'interprétation qu'on en a puisqu'une telle forme fait seulement se succéder des couloirs et des passages, c'est-à-dire des éléments d'une grande banalité. Du coup, en l'absence d'indice explicite, comment le personnage, qui avance dans un espace balisé (des parois, des portes, des angles), peut-il savoir qu'il évolue au sein d'un labyrinthe, cette forme qui au fond n'existe comme telle que pour une conscience extérieure ? Dans *Thésée ou la puissance du spectre*, Thomas Stern (Stern 1981) souligne d'ailleurs à quel point le Minotaure, placé dans le labyrinthe pour l'éternité, en vient à ignorer le concept même de labyrinthe —à l'opposé de ces labyrinthes miniatures, dans certains jardins, où l'on s'avance au milieu de haies à mi-hauteur de façon à conserver une vue surplombante et jouir ainsi d'une errance sans danger. À la façon de celui qui se demande s'il veille ou s'il rêve qu'il veille, l'inquiétude que suscite le labyrinthe commence donc quand on se pose cette question, indécidable : « suis-je à l'intérieur ou à l'extérieur ? » (Hollier 1974 : 111). Pour répondre, il suffit en principe d'avancer ; mais comment avancer quand on ne cesse d' « hésite[r] au milieu d'un chemin unique » (Bachelard 1948 : 213) ?

Le labyrinthe constitue ainsi à la fois « un lieu de confusion extrême où les couloirs se croisent et se recroisent, où le "voyageur" se trouve à chaque instant confronté à de multiples choix, à de fallacieuses bifurcations » ; mais en même temps, dans une tradition parallèle, c'est bien le labyrinthe, ce trajet long et compliqué, qui conduit nécessairement, après de multiples tours et détours, vers le centre (Borgeaud 1998 : 85-87). L'hésitation est si prégnante que, nous le verrons, la littérature moderne prend congé à regret de ce monde en ordre, où le voyage avait un sens, comme s'il était impossible d'accepter un univers indéchiffrable. Dès lors qu'on ne s'achemine pas nécessairement « vers la sortie », comme il en allait du « premier labyrinthe » on se trouve, avec le « second labyrinthe », dans une situation sans issue, voué à une « errance infinie dans un espace qui se dédouble, se démultiplie sans fin » (Massonet 1998 : 48). L'enjeu est donc d'importance car l'entrée dans la modernité tient sans doute à ce

[1] Dans *Les Bestiaires*, Montherlant apparaît à la fois comme indifférent envers le labyrinthe et fasciné par le Minotaure (« Je suis Apis, je suis le Minotaure / Je suis le souffle que nul ne peut enclore » (Montherlant 1926 : 264).

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

renoncement, ce qui explique que de Joyce à Perec, en passant par Kafka et Borges, le labyrinthe devienne leitmotiv. Comme si le labyrinthe, qui permet à la fois d'endiguer le chaos et de disséminer le sens, invitait la littérature, et plus largement l'art, à substituer à un monde défunt (celui où régnaient les Idées, le Souverain Bien…), l'immuabilité sereine de la géométrie. Et d'une géométrie évidée, réduite à sa pure immanence, puisque, confrontée à l'énigme, une partie des écrivains modernes préfère « faire la carte de Thèbes au lieu de jouer Sophocle » (Deleuze et Guattari 1984 : 58).

S'il est un point sur lequel tous s'accordent, ou du moins s'accordèrent longtemps, c'est que le labyrinthe vaut avant tout comme voie d'accès à ce lieu du secret qu'est le centre[2]. Mais comme le centre relève de la pensée magique, il s'offre à toutes les réversibilités. Il existe bien sûr des labyrinthes qui débouchent sur « l'éternelle chambre des horreurs » (Yourcenar 1963 : 158). Mais au XXe siècle, il en est d'autres qui nourrissent des rêveries édéniques –l' « île », le « recoin », la « cachette », la petite maison au sein de la grande (Durand 1969 : 278). Cette mythologie du repli –mythologie régressive qui prend à contre-pied la légende grecque– en fait un lieu clos hors de l'Histoire, et donc quelque chose comme le Jardin premier. Motif qui transparaît, entre autres, dans *Minos et Pasiphaé* de Suarès (Suarès 1927), où le séjour dans le Labyrinthe est si idyllique que les jeunes Athéniens n'ont plus envie de revoir l'extérieur, ou dans le *Thésée* de Gide :

> Déroulant le fil, je pénétrai dans une seconde salle, plus obscure que la première ; puis dans une autre plus obscure encore ; puis dans une autre, où je n'avançais plus qu'à tâtons. Ma main, frôlant le mur, rencontra la poignée d'une porte, que j'ouvris à un flot de lumière. J'étais entré dans un jardin. En face de moi, sur un parterre fleuri de renoncules, d'adonides, de tulipes, de jonquilles et d'œillets, en une pose nonchalante, je vis le Minotaure couché. (Gide 1946 : 82)

Cette inversion terme à terme est un peu naïve, mais pour l'imaginaire elle touche juste car les mythologies du repli ont partie liée avec le chaos premier. Au fond, les rêveries édéniques annulent magiquement la terreur qui accompagne toute évocation du lieu originaire, dont le Minotaure est le reflet. Euphémiser le centre (le jardin fleuri) ou carrément l'annuler, cela revient donc à mettre à mort une seconde fois le Minotaure, qui constitue en soi « un second labyrinthe » par « cet enchevêtrement de l'homme, de la bête et des dieux ». Ne voir dans le labyrinthe qu'un passage initiatique à même de nous conduire au centre, c'est suggérer qu'on peut s'en sortir (en sortir) à bas prix, et méconnaître la consubstantialité du monstre et de la structure labyrinthique. En écho à Michel Foucault pour qui « le labyrinthe serait à la fois la vérité et la nature du Minotaure » (Foucault 1963 : 113).

En réalité, il ne suffit pas d'éliminer le monstre pour purifier le monde. Après avoir vaincu le Minotaure, et donc mis fin une première fois au chaos primordial, Thésée conjure la menace que comporte en soi le labyrinthe en allant donner des lois à Athènes, et donc en triomphant une seconde fois du désordre. Du coup, la honte et le secret éliminés, et l'ombre des origines conjurée, la cité à venir semble affranchie de la part maudite –du moins si l'on admet qu'une cité peut s'édifier sur la dénégation de l'origine.

Au regard d'autres récits initiatiques, le labyrinthe a donc ceci de singulier qu'il désigne un lieu à atteindre, mais un lieu qu'il fait aussi vite quitter et « oublier ». Ainsi, les deux imaginaires qui coexistent dans le labyrinthe antique en viennent à s'affronter : face aux séductions de « la métamorphose, c'est-à-dire du changement à vue, des parcours instantanément franchis », que nous donne à voir « la bête humaine », ce qui finit par l'emporter c'est « l'espace rigide, barré, enveloppé de la recherche, du retour et du trésor » (Foucault 1963 : 102), qui est l'espace même de Thésée, ou d'Ulysse –Thésée face au Minotaure

[2] Pêle-mêle : « Le labyrinthe est la voie, le passage qui conduit à un centre » (Borgeaud 1998 : 87) ; « un labyrinthe, c'est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification […] » (Eliade 1978 : 211), etc.

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

ressemblant à Ulysse face aux sirènes, puisque les deux héros ont ceci en commun qu'ils se refusent à une expérience des limites (Blanchot 1959).

Cet espace initiatique, qui exige du monde qu'il possède une « profondeur » et du réel qu'il soit flanqué de son « double » (Rosset 1976), c'est justement lui que la modernité exclut de sa cartographie, à mesure que le monde se réduit à une pure surface, dépourvue de sa part ombreuse. Or, le propre du labyrinthe était justement de nous aider à penser le réel en offrant au négatif son lieu propre. Mais à mesure que les modernes humanisent le Minotaure –qu'ils en fassent un objet de pitié ou de dérision–, le dispositif ne fonctionne plus. Sous l'influence de la psychanalyse (Nin 1961) et du politiquement correct, le labyrinthe confronte Thésée à lui-même, comme chez Marguerite Yourcenar où il entend sa voix de jeune homme et sa voix de vieillard (Yourcenar 1963) ; pire encore, voilà que le labyrinthe en vient à protéger non le monde du Mal, mais un malheureux d'un monde trop cruel (André Suarès, André Gide, etc.).

Sans le poids du Sacré et de sa menace, le labyrinthe risque alors d'apparaître pour ce qu'il est : une forme vide, et qui ne signifie rien –comme tend à le monter la scène lors de laquelle, chez Marguerite Yourcenar, le labyrinthe vient à s'effondrer dès lors que Thésée reparaît, victorieux :

> Autolycos : « Excusez-moi, Mesdames. Le peu qui reste de ce fameux Labyrinthe n'est guère formidable. Est-ce contre ces murs de carton-pâte, contre ces parois plaquées de miroirs déformants que Thésée s'est battu ? » (Yourcenar 1963 : 246).

L'adieu au Minotaure, comme on parle de « l'adieu aux armes », confronte donc les modernes à un choix. Soit ils tentent de réenchanter une mythologie en danger, ou au moins de redonner sens à une forme vide. Soit, à l'inverse, ils poussent à son terme le processus de démythification, en reprenant le mythe avec une distance ironique (André Gide), ou en le réduisant à n'être qu'une simple métaphore, comme dans « Le Minotaure ou la halte d'Oran » (Camus 1954), où Camus peint la ville algérienne comme un labyrinthe dans lequel les habitants « tournent en rond », jusqu'à se faire dévorer par ce Minotaure qu'est « l'ennui ».

3. LE CORPS

Or, de même que le roi est nu, le labyrinthe est vide. Cependant, si le dispositif continue à nous fasciner, par-delà le « trésor » qu'il abrita un temps, c'est que le labyrinthe constitue un dispositif pervers : il donne à voir (ou du moins donne l'envie de voir) dans l'instant même où il dissimule ; ni tout à fait clos, ni vraiment ouvert, il n'offre qu'une fissure à qui veut connaître son secret — car « la fissure est le début du rêve labyrinthique » (Bachelard 1948 : 216). C'est dire de façon assez claire que cette « machine célibataire » qu'est le labyrinthe, dont l'occupant premier était interdit d'engendrement, a à voir avec l'énigme du corps et de la sexualité. Pour accéder au centre, il faut sans doute enfiler des couloirs, mais aussi se glisser en des boyaux étroits ; et puisqu'on parle couramment d'un « corps de bâtiment », comment ne pas voir en cet édifice un corps métaphorique ? Le code épique aura longtemps fait écran –au sens où l'on emploie le mot dans les « souvenirs écrans »– en nous laissant croire au triomphe de la virilité (le héros conquérant, le législateur d'Athènes…). Mais notre horizon de lecture a changé, et la prégnance analytique nous a rendus suspicieux. Quel étrange héros que Thésée, qui triomphe au combat mais ne se tire d'affaire qu'en suivant un fil, un peu comme le Petit Poucet suivait les cailloux blancs ! Et encore, le Petit Poucet est seul artisan de sa ruse alors que Thésée, lui, doit tout à Ariane, c'est-à-dire au féminin. Renversant alors la donne, la tentation est grande, chez les commentateurs, de voir en ce fil un cordon ombilical, en Thésée un enfant, et dans son retour victorieux le récit d'une naissance[3]. Et même d'une « naissance anale[4] », puisque le

[3] « C'est lui, l'homme pressé. Thésée. Sorti prématuré du ventre de sa mère, sorti le premier du labyrinthe. Oublieux même d'Ariane, il n'aura jamais le temps de rien, ni de changer les voiles pour prévenir son père […] » (Nunez 2008 : 100).

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

labyrinthe et son entrelacs –souvent plongés dans les ténèbres (Yourcenar 1963 ; Kazantzaki 1984 : 275-277, etc.)– renvoient volontiers au « ventre intestinal », comme chez Hugo, quand la ville se double du dédale souterrain des égouts (Bachelard 1948).

Mais on sait que le corps porte en effet en lui plus d'un labyrinthe (on parle ainsi du « labyrinthe de l'oreille » pour les cavités de l'oreille interne), et que le ventre intestinal est bien proche de l'autre, le ventre sexuel. Une variation sur le mythe de Phèdre nous offre d'ailleurs un bel exemple de ces glissements métaphoriques. Dans *Fils* de Serge Doubrovsky (Doubrovsky 1977), variation autofictionnelle sur la *Phèdre* de Racine, le narrateur, c'est-à-dire Serge Doubrovsky, s'auto-analyse à travers le commentaire qu'il nous donne du « récit de Théramène », avec ce monstre marin qui sort de l'eau, effraie le chevaux et entraîne ainsi la mort d'Hippolyte. Pour Doubrovsky, qui se réfère au travail de Mauron sur Racine, « le labyrinthe [...] est un symbole très archaïque des entrailles maternelles (Doubrovsky 1977 : 495), et plus largement de la femme. Or, aux yeux de l'auteur, « ce monstre-labyrinthe », à demi-taureau et à demi-dragon, « où il faut se retrouver ou se perdre », « c'est celui de l'identité sexuelle » (Doubrovsky 1977 : 525). En effet, il peut bien être « ARMÉ DE CORNES » et doté d'une « VOIX REDOUTABLE » (Doubrovsky 1977 : 511), et donc évoquer un Thésée « minotaurisé » (Doubrovsky 1977 : 511), l'essentiel est que « SA CROUPE SE RECOURBE EN REPLIS TORTUEUX », et donc procède du féminin : « cette croupe c'est SA croupe monstre-labyrinthe » (Doubrovsky 1977 : 521), ce « SEXE-LABYRINTHE où Phèdre et Hippolyte s'égareront aux REPLIS TORTUEUX d'une monstruosité jumelle » (Doubrovsky 1977 : 526).

On avait vu dans le labyrinthe le lieu d'un combat épique (le héros/le monstre) ; en réalité, pour les modernes, tout relève au fond du féminin et de sa souveraineté, et « c'est du côté de la femme qu'il faut rechercher les racines du Labyrinthe » (Prêtre 1998 : 11). Le labyrinthe au fond n'a jamais été le royaume du Minotaure, ce « roi maudit » : sa vraie reine est sans doute Ariane, comme l'affirme Jean-Claude Prêtre (« Le domaine d'Ariane est celui du Labyrinthe ») (Prêtre 1998 : 12) et comme le suggère un étrange texte de Michel Butor, « Picasso-labyrinthe », où l'histoire, reprise librement –Thésée prend peu à peu les traits de Picasso, et le récit quitte la Crête pour la France–, est racontée par la jeune femme :

> Dans le palais de mon frère d'innombrables grilles s'ouvrent et se referment constamment, et sur ces grilles il y a des fenêtres qui donnent sur des chambres de ténèbres qui s'illuminent parfois lorsqu'un rayon du Soleil de midi parvient à se faufiler par les corridors à miroirs [...]. (Butor 1988 : *incipit*)

D'ailleurs, quand un peintre comme Jean-Claude Prêtre s'intéresse au labyrinthe, c'est bien sûr pour cette forme en soi et son caractère plastique, mais aussi pour Ariane, qui donne son titre au catalogue (Prêtre 1998), puisqu'elle constitue la clef. Reflet de l'énigme qui entoure l'origine, la paternité et l'engendrement, le labyrinthe prend donc son sens de ce fil unificateur, fil d'Ariane qui « tisse » le labyrinthe au point de devenir « nœud gordien » ou « tunique de Nessus » (Hollier 1974 : 112).

De cette lumière, le mythe de Thésée reçoit une coloration nouvelle. Quand il quitte le labyrinthe, le héros victorieux perd son objet d'élection. Et au fond, on peut voir dans la (re)fondation d'Athènes –les lois, les monuments– la restauration oblique de cet objet perdu. Plutôt que d'opposer une fois de plus les deux lieux (l'ombre et le monstre / la lumière et l'ordre), il vaut mieux considérer la culture (Athènes) comme une image sublimée du labyrinthe, et l'ordre politique comme la face lumineuse du fantasme.

[4] Dans son dialogue avec Freud, Lévi-Strauss revient souvent sur l'interprétation des mythes, et leur réversibilité. Ainsi, il estime que, « par inversion du contenant en contenu, le véritable thème de la légende du labyrinthe se révélera être celui d'une naissance anale où les chemins entrelacés figurent l'intestin et le fil d'Ariane, le cordon ombilical » (Lévi-Strauss 1985 : 250).

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

4. LE SACRÉ

Du jour où Thésée met à mort le monstre et s'en va, le labyrinthe est livré à lui-même ; mais du coup, redevenu vacant, il s'offre à tous les réinvestissements. Un peu comme les fameux personnages en quête d'auteur, le labyrinthe devient donc un archétype en quête de sens. Ou plutôt, chaque époque voit en lui une image du sacré : alors que sous l'influence de la psychanalyse, on perçoit aujourd'hui en lui une image du corps féminin, les labyrinthes d'église, dessinés sur le sol, avaient figuré longtemps le cheminement de l'âme. Or, pour différentes qu'elles soient, ces deux « lectures » ont en commun une semblable recherche de l' « essence » et du sens ; même si tout oppose une lecture « immanente » –le labyrinthe comme reflet du corps, lui-même constitué en horizon indépassable– à une lecture « transcendante » –le labyrinthe comme reflet d'un cheminement spirituel dont l'issue relève de la dimension verticale[5].

Cette conjonction de deux formes (le sol/le ciel ; le labyrinthe/la cathédrale…), nous la retrouvons au cœur de la modernité avec *L'Emploi du temps* de Michel Butor[6]. Retrouvailles qui sonnent comme un ultime hommage, car même si ce retour a quelque chose d'un « tombeau », le « réalisme mythologique » de Butor permet à l'archaïque de faire retour au cœur du Nouveau Roman. Au regard de tous les modernes que hante le labyrinthe des Grecs (Joyce, Borges, Cortazar…), Butor maintient l'équivoque : Bleston, la ville où se perd le narrateur (« Pour aller au centre ? / — Qu'est-ce que vous voulez dire par centre ? ») (Butor 1956 : 29) possède en effet deux centres, qui se répondent : la « tapisserie de Thésée », dans le Musée, et le « vitrail de Caïn », dans la Nouvelle Cathédrale. Au cœur de la ville règne donc le Mal, ou du moins son image : le onzième tapisserie évoque, « dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués », un « prince en cuirasse » égorgeant « un homme à tête de taureau », tandis qu'une jeune fille tient « un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse » (Butor 1956 : 88) ; quant au vitrail de Caïn, il montre le frère meurtrier dans « la même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure […] » (Butor 1956 : 90). Mais le mythe se retrouve ici en porte-à-faux. Comme le *Quichotte*, *L'Emploi du temps* commémore en effet le souvenir des temps épiques, mais en leur opposant leur contrefaçon parodique. La ville labyrinthe[7], où l'on passe devant les mêmes lieux à la recherche du centre (Butor 1956 : 13), a-t-elle encore à voir avec le Labyrinthe de la légende[8], quand on voit ici le héros, pauvre Thésée, contraint d'acheter un plan de la ville à une libraire, Anne Bailey –Ann-Ariane–, dont il va tomber amoureux avant de s'éprendre de sa sœur ? Quant au meurtre, quel rapport entre la mise à mort du monstre et cette pâle imitation qu'est le crime dont parle un roman policier, même si ce roman dans le roman s'inspire sans doute d'un acte "réel" ? Dès lors qu'a disparu « l'ombre d'une corne de taureau », pour reprendre les mots de Michel Leiris, quelque chose s'est rompu.

---

[5] Comme le rappelle, entre autres, John Ruskin : « le point […] du Labyrinthe incrusté dans le pavé de la cathédrale » donne un caractère de sainteté au sol, tout comme, pour le peuple, est sainte « la voûte qui était au-dessus de sa tête ». Ainsi, ce labyrinthe dan la cathédrale était pour les fidèles « un emblème de noble vie humaine, aux portes étroites, aux parois resserrées, avec une infinie obscurité et l'*inextricabilis error* de tous côtés, et, dans ses profondeurs, la nature brutale à dompter » (Ruskin 1986 : 272).

[6] À signaler également les allusions au labyrinthe et au fil d'Ariane dans *La Modification* à travers l'image de la forêt qui s'ouvre et se referme sur le voyageur, incapable de retrouver les traces de ses pas (Butor 1957 : 198 et 201). André Siganos propose d'ailleurs de voir dans le fameux tapis de fer chauffant un « labyrinthe microcosmique ou métonymique » (Siganos 1993 : 133).

[7] À comparer avec Rome dans *La Modification* puisque, pour Jean Roudaut, la Ville « apparaît comme un immense jeu de l'oie, dont la place serait le microcosme, le pavement du Campidoglio figurerait le labyrinthe, le pape du Jugement serait Innocent X […] » (Roudaut 1969 : 98).

[8] Il faut que une séance de cinéma pour qu'on entrevoie quelque chose de l'origine, à travers « un film en couleur sur la Crête, le lieu d'origine d'Ariane et de Phèdre, l'île du Labyrinthe et du Minotaure » (Butor 1956 : 129). Mais la salle de cinéma, semblable à la fameuse caverne, nous fait mesurer la distance entre l'Idée et le réel.

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

Roman mélancolique, *L'Emploi du temps* constitue, on l'a dit, un « tombeau » car c'est sans doute la dernière fois que, dans une œuvre littéraire, le labyrinthe et la cathédrale se font face. Au grand mythe de l'œuvre-cathédrale, cher à Marcel Proust[9], le labyrinthe propose un autre modèle spatial, sans doute mieux accordé à la modernité. La métaphore de l'œuvre comme cathédrale postule une unité secrète, et au cœur du réseau de sens une vérité cachée. Et en cela elle invite à une "quête". À l'inverse, l'image du labyrinthe, qui rompt avec toute verticalité, et donc toute transcendance, invite à des parcours incertains, sans commencement ni fin. En effet, comme le rappelle Denis Hollier avec les mots de Georges Bataille, la structure labyrinthique est « antihiérarchique », « anarchique » et même « acéphale », puisqu'on y « perd la tête » (Hollier 1974 : 119).

5. LA GÉOMÉTRIE

Cette géométrie qu'est le labyrinthe entre donc en résonance à la fois avec les « rhizomes » ou réseaux deleuziens (Deleuze et Guattari 1980), dont il partage l'aléatoire, et surtout avec l'échiquier, dont il possède la perfection abstraite. Et une fois le pulsionnel (le Minotaure) mis à l'écart, c'est cette dimension qui l'emporte. Reprenant, les mots de Siganos (Siganos 1999 : 44-46), mais en les détournant, on voit ainsi se dessiner deux familles de textes : les « romans minotauréens » et les « romans dédaléens ». Du coup, tout au long du XXe siècle, le labyrinthe, métaphore obsédante de la modernité, a partie liée avec les formalismes, de Roussel au Nouveau Roman. Mais s'il constitue une image idéale de l'œuvre, c'est que, pour les contemporains, et notamment Roger Caillois, il donne à voir le monde :

> L'univers sans doute est immense et labyrinthique. Il reste que les brumes, les nuées qui constamment s'y effilochent et s'y recomposent, dissimulent un plan quadrillé que balisent des échos, des rappels, des repères périodiques. Le monde n'est pas une sylve inextricable et confuse, mais une forêt de colonnes dont les alignements rythmés répercutent le même message : la prééminence, sous le vacarme général, d'une architecture dépouillée. (Caillois 1970 : 81)

Dans cette perspective, le motif du labyrinthe participe d'une exigence mimétique, seul à même de préserver un entre-deux : l'opacité au cœur de la rationalité ; l'énigme d'une forme paradoxale dont il nous fait inventer l'usage.

De Nietzsche à Joyce (*Dedalus* et *Ulysses*) en passant par Kafka (*Le Terrier*), Durrell (*The Dark Labyrinth*, 1947), Borges ou Italo Calvino (Calvino 1962), cette fascination pour le labyrinthe a été étudiée à de nombreuses reprises (notamment Faris 1988 et Dancourt 2002). De même que, pour le domaine français, on a analysé plus d'une fois les textes qui invoquent de façon frontale le motif (le *Thésée* de Gide ; *Qui n'a pas son Minotaure ?*, de Marguerite Yourcenar, etc.). Mais dans la perspective qui est nôtre, le plus intéressant tient sans doute à la façon dont le labyrinthe irrigue, de façon subreptice, toute une part de la modernité. Or, loin des réécritures qui s'affichent comme telles, l'imprégnation est d'autant plus forte qu'elle s'avance masquée. Raymond Roussel, l'un des pères fondateurs de la modernité littéraire, n'a pas réécrit le mythe, mais il ne cesse d'y revenir : ainsi, dans *Impressions d'Afrique*, on joue un opéra, *Dédale*, où Velbar, jeune zouave devenu acteur, « triomph[e] dans l'air principal, sorte d'hymne de joie et d'orgueil par lequel Dédale, ayant achevé la construction du labyrinthe [...], salu[e] avec ivresse la réalisation de son rêve » (Roussel 1910 : 209), traduisant ainsi « les

[9] La notion de labyrinthe apparaît chez Proust, à propos du Grand Hôtel de Balbec ou de Venise, mais de façon distanciée. L'étrange est que le terme demeure furtif, alors que l'espace est dédaléen. Ainsi, à Venise, on tombe sur « des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à [...] me donner le moindre renseignement » tandis que « quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi » (Proust 1989 : 230). Pour tout ceci, Watson 1992.

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

angoisses et les espérances de l'artiste obsédé par les conceptions grandioses de son génie » (Roussel 1910 : 208).

Si on laisse de côté les analyses de Georges Bataille et de Roger Caillois, qui se situent dans les marges de la littérature, l'esprit de Roussel fait retour dans les années 60, une fois passées les philosophies de l'existence et leur poids de *pathos*. C'est bien sûr à l'occasion du Nouveau Roman que le labyrinthe rencontre à nouveau la littérature de recherche, avec une double lecture du motif. D'une part Butor et Arrabal donnent congé au Sacré avec *L'Emploi du temps*, et surtout *Le Labyrinthe* (Arrabal 1956), cette pièce étrange qui désacralise le motif –le « labyrinthe est ici constitué de couvertures dans le parc d'un château– et cependant perpétue la dimension pulsionnelle (despotisme du maître, nymphomanie de la fille, crime…). À l'inverse, Robbe-Grillet, avec *Dans le labyrinthe*, coupe définitivement le motif de sa charge mythologique pour en faire un pur dédale –temporel et spatial– où erre le soldat blessé, qui se « déba[t] dans ses propres fils » (Robbe-Grillet 1959 : 164), prisonnier des trompe-l'œil et des faux-semblants. Roman programmatique puisque toute l'œuvre de Robbe-Grillet obéit au principe de répétition, oublie le principe de non-contradiction et confère à l'événement un air de « déjà vu » (Bodei 2007).

Coïncidence, c'est à peu près au même moment que se constitue l'autre grand courant formaliste qu'est l'Oulipo. Or, lorsque ce groupe part en quête de son identité, une hésitation le saisit puisque après une première définition, « scientifique » mais assez lourde, il en avance une seconde, plus stimulante. En effet, le 5 avril 1961, certains membres proposent « sournoisement » cette formule, restée célèbre :

> Oulipiens : rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir. (Lescure 1973 : 32)

À l'instar de la spirale, chère à Ubu et à Jacques Roubaud, le labyrinthe métaphorise (ou spatialise ?) ainsi une poétique. En effet, tel que relu par les Oulipiens, il conjugue les figures, jusque-là disjointes, de Dédale et de Thésée. Si les Oulipiens, comme le héros grec, « se proposent de sortir », c'est après avoir eux-mêmes édifié le piège, comme l'avait fait Dédale, le grand architecte. Mais ces rats de laboratoire sont également des savants, et surtout des rats de bibliothèque, de sorte que pour eux aussi la bibliothèque est l'équivalent borgesien du labyrinthe.

L'image idéale du labyrinthe revient donc sans surprise à l'arrière-plan des textes oulipiens, où le mot prend une saveur particulière comme dans *La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec — qui joue de l'échiquier et surtout du puzzle. Lorsque Smautf revient de voyage, il rapporte trois objets : un coffre de bateau, une statue en basalte de la Déesse-Mère tricéphale, et surtout une gravure représentant « un jeune enfant recevant d'un vieux magister un livre de prix ». Or, cette gravure allégorique, « une étroite plaque de cuivre gravée, fixée sur le cadre de bois […], en donne le titre, apparemment sans rapport avec la scène représentée : *Laborynthus* » (Perec 1978 : 85). Par ce léger écart orthographique, sorte de *clinamen* oulipien, la leçon est claire : le livre (le livre que donne le vieux magister, mais également celui que compose l'écrivain) est bien un « labyrinthe ». Ce labyrinthe, cependant, on ne l'obtient pas par la grâce de quelque inspiration, mais au prix d'un « labeur ». Mot-valise que ce « *Laborynthus* », qui fait du travail la seule issue, et donc barre la route aux mythologies de l' « envol ».

Le labyrinthe devient ainsi un nom de code qui, au, au cœur de l'œuvre, vaut signe d'appartenance et met en place un protocole de lecture. Le motif interdit en effet une lecture naïve : quand un roman comme *Cinéma*, de Tanguy Viel, débute dans un jardin anglais dont les haies, « parfaitement taillées […], forment, quand on les voit de dessus, un labyrinthe » (Viel 1999 : 10-11), et quand la voix que l'on entend semble surgir de son centre, on comprend que l'intrigue va être dédaléenne — avec ce narrateur qui revient sans cesse à un même film, jamais nommé mais reconnaissable (*Le Limier*, de Mankiewicz), vu et revu des dizaines de fois (ce qui confirme les liens du labyrinthe avec la sensation de "déjà vu"). Et avec, en sus, une

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

allusion au film de Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract* (*Meurtre dans un jardin anglais*, 1982), où figure également le jardin-labyrinthe.

On le voit, la nature a peu de place ici, tant le labyrinthe, surchargé de mémoire, devient un dédale textuel –où le Minotaure aurait cédé la place à la bibliothèque. Sa vraie porte d'accès est donc en fait le livre, devenu « rameau d'or ». De cette relecture du labyrinthe, Michel Butor nous propose une image allégorique dans son « Dialogue avec Charles Perrault sur les fontaines de la fable ». En une mise en abyme, Michel Butor, dans *Répertoire V*, nous montre Charles Perrault pénétrant dans une nouvelle « région » du parc royal, un livre à la main. C'est donc en relisant certains de ses textes qu'il va parcourir le labyrinthe de Versailles, entrelaçant les citations aux descriptions :

> Entre tous les Bocages du petit Parc de Versailles, celui qu'on nomme le Labyrinthe est surtout recommandable par la nouveauté du dessin, et par le nombre et la diversité de ses Fontaines. Il est nommé Labyrinthe parce qu'il s'y trouve une infinité de petites allées tellement mêlées aux autres qu'il est presque impossible de ne pas s'y égarer […]. (Butor 1982 : 103)

Avançant dans le Labyrinthe son livre à la main, Charles Perrault voit les statues, inspirées de ses fables, qui ornent le lieu. Mais alors que le labyrinthe de la Crête dissimulait le hors nature, le labyrinthe de Versailles, lui, donne à lire des scènes allégoriques, susceptibles d'enseigner la sagesse (« Mille exemples pareils nous font voir tous les jours / Qu'il n'est point de laides amours »). Face aux débordements de l'éros mythologique (Pasiphaé…), le labyrinthe de Versailles en appelle donc à un éros policé. Dans le petit dialogue entre Amour et Apollon, qu'imagine Perrault, Amour veut bien laisser à Apollon la gloire de toutes les beautés du monde, mais à la condition qu'on lui laisse « la disposition du Labyrinthe », qu'il aime « avec passion » et qui lui « convient tout à fait », car comme il le dit à Apollon : « vous savez que je suis moi-même un labyrinthe où l'on s'égare facilement » (Butor 1982 : 105). En se promenant dans le labyrinthe de Versailles, on voit ainsi que « si le dieu engage les hommes dans de fâcheux labyrinthes, il n'a pas moins le secret de les en tirer lorsqu'il est accompagné de la sagesse » (Perrault 1675 : 240).

5. CONCLUSION

Reprenant ses prédécesseurs, qu'il met en réseau, Michel Butor se promène lui aussi dans un labyrinthe textuel –tout comme d'autres avant lui, dans leurs bibliothèques-labyrinthes. En cela, le motif, qui donne à voir une poétique, se double d'une « théorie » de la lecture. Et d'une théorie qui, à l'image de son modèle, cultive l'ambiguïté puisqu'une telle forme invite tout à la fois à un parcours et à une perte. Le texte –cet entrelacs, cette trame– a sans doute quelque chose de labyrinthique, pour reprendre un *topos*. Mais qu'en est-il, en regard, du lecteur ou de la lecture ? Pour lire le texte, convient-il seulement de s'en remettre à Ariane et donc de « suivre le fil » ? A-t-on le droit de poser en principe qu'il existe un fil directeur ? Afin de se repérer dans le dédale des mots, existe-t-il un chemin, à même de nous conduire au centre ? La lecture participerait-elle alors d'une volonté de maîtrise comme si, nouveau Thésée, le lecteur avait pour fin de vaincre ? Ou comme si, nouvelle Ariane ou nouvelle Pénélope diurne, il retissait un tissu démaillé ? (Jeu sur les fils et le texte qui revient souvent dans *Fils* de Doubrovsky, avec dans le titre le double sens du mot : la filiation/le tissage). Ce qui confirme la relation entre le labyrinthe (le fil d'Ariane) et l'engendrement (le fils maudit, le meurtre du fils par Thésée, qui lui-même provoquera la mort de son fils, etc.).

Au contraire, est-ce que la lecture ne consiste pas en une « réfutation de Thésée », si l'on admet que lire « c'est se moquer des fils » : « se confier au Minotaure, vivre dans le Labyrinthe […]. Admirer la voile blanche de la page. Être sidéré » (Nunez 2008 : 100). Est-ce que, dans cette perspective, la lecture la plus féconde ne serait pas celle où l'on détisse, comme Pénélope la nuit venue ?

L'équivoque n'est pas pour surprendre. Comme le texte littéraire, le labyrinthe affiche son ambiguïté : ni tout à fait clos, ni tout à fait ouvert, marqué d'une brèche, d'une fissure par

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

où s'introduire, il rappelle l'analyse de Bernard Pingaud, qui voit dans l'Omega (Ω) l'image du texte et de la circulation du sens, par cette quasi-clôture qui préserve cependant un interstice (Pingaud 1992 : 151-174).

Contre les prétention à la maîtrise –suivre le fil d'Ariane pour donner sens au labyrinthe comme au texte–, cette incertitude nous rappelle que l'écriture consiste précisément à "perdre le fil", et que le véritable labyrinthe n'est pas celui que construit Dédale mais celui auquel nous confronte le langage. Mots labyrinthiques qui m'égarent et « m'enferment », mais « que j'utilise pourtant pour transgresser la clôture qu'ils dessinent » (Hollier 1974 : 115).

BIBLIOGRAPHIE

Arrabal, Fernando (1956). *Le Labyrinthe*, in (1968). *Théâtre* II. Paris: Christian Bourgois.

Bachelard, Gaston (1948). « Le labyrinthe », in *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. Paris: José Corti.

Bataille, Georges (1936). « Le labyrinthe », in *Œuvres complètes* I (1970). Paris: Gallimard.

Blanchot, Maurice (1959). *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard.

Bodei, Remo (2007). *La Sensation de déjà vu*. Paris: Seuil.

Borgeaud, Philippe (1998). « L'entrée ouverte au palais fermé du roi », in Jean-Claude Prêtre, *Ariane, le Labyrinthe*. Paris : La Bibliothèque des Arts : 85-102.

Borges, Jorge Luis (1953). *Labyrinthes*. Paris: Gallimard.

Butor, Michel (1956). *L'Emploi du temps*. Paris: Minuit.

–– (1957). *La Modification*. Paris: Minuit.

–– (1982). « Dialogue avec Charles Perrault sur les fontaines des fables », in *Répertoire* V. Paris: Minuit.

–– (1988). « Picasso labyrinthe. Récit de la narratrice », in Skimao et Bernard Teulon-Nouailles. *Michel Butor*. Lyon: La Manufacture.

Caillois, Roger (1953). Préface de Jorge Luis Borges. *Labyrinthes*. Paris, Gallimard.

–– (1970). *Cases d'un échiquier*. Paris: Gallimard.

–– (1978). *Rencontres*. Paris: P.U.F.

Calvino, Italo (1962). "La sfida al labirinto", in (1995). *Saggi I*. Milano: Mondadori: 105-123.

Camus, Albert (1954). « Le Minotaure ou la halte d'Oran », *L'Été*., in *Essais*. Paris: Gallimard.

Dancourt, Michèle (2002). *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*. Paris: CNRS.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.

–– (1984). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

Derrida, Jacques (1967). *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil.

Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. Paris: Galilée.

Durand, Gilbert (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.

Eliade Mircea (1978). *L'Épreuve du labyrinthe*. Paris: Belfond.

Faris, Wendy B. (1988). *Labyrinths of Language. Symbolic Landscapes and Narrative Design in Modern Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P.

Amaltea.
Revista de mitocrítica
Vol. 1 (2009)
pp. 215-226

Foucault, Michel (1963). *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard.

Gide, André (1946). *Thésée*. Paris: Gallimard.

Hollier, Denis (1974). « Le labyrinthe et la pyramide », in *La Place de la concorde. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard.

Kazantzaki Nikos (1984). *Dans le palais de Minos*, in (1995). *La Crète. Les Romans du labyrinthe*. Paris: Omnibus.

Leiris, Michel (1939). *Glossaire, j'y serre mes gloses* [1939], in *Mots sans mémoire*. Paris: Gallimard.

Levi-Strauss, Claude (1991). *La Potière jalouse* [1985]. Paris: Presses Pocket.

Lescure, Jean (1973). « Petite histoire de l'Oulipo ». Dans *La littérature potentielle*. Paris, Gallimard. Édition de référence : collection « Folio-Essais ».

Lukacs Georges (1979). *La Théorie du roman. Sociologie et littérature* [1920]. Paris: Denoël-Gonthier.

Massonet, Stéphane (1998). *Les Labyrinthes de l'imaginaire dans l'oeuvre de Roger Caillois*. Paris: L'Harmattan.

Montherlant, Henry de (1990). *Les Bestiaires* [1926]. Paris: Gallimard.

Nin, Anaïs (1961). *Seduction of the Minotaur*. Ohio: Ohio University Press & Swallow Press.

Nunez, Laurent (2008). « Thésée comme un cedex », in *Le Magazine littéraire*, 480.

Perec, Georges (1978). *La Vie mode d'emploi*. Paris: POL.

Perrault, Charles (1675). « Le Labyrinthe de Versailles », in *Contes*. Paris: Gallimard.

Pingaud, Bernard (1992). « Ω ». Dans *Les Anneaux du manège* [1965]. Paris: Gallimard: 151-174.

Pretre, Jean-Claude (1998). *Ariane, le Labyrinthe*. Paris: La Bibliothèque des Arts.

Proust, Marcel (1989). *Albertine disparue. À la recherche du temps perdu* IV. Paris: Gallimard.

Robbe-Grillet, Alain (1959). *Dans le labyrinthe*. Paris: Minuit.

Rosset, Clément (1976). *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard.

Roudaut, Jean (1969). *L'Arc*, 39.

Roussel, Raymond (1990). *Impressions d'Afrique* [1910]. Paris: Le Livre de Poche.

Ruskin, John (1986). *La Bible d'Amiens* [1926]. Paris: LGE.

Siganos, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris: P.U.F.

–– (1999). *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*. Paris: P.U.F.

Stern, Thomas (1981). *Thésée ou la puissance du spectre*. Paris: Seghers.

Suares, André (1927). *Minos et Pasiphaé*. Paris: La Table ronde.

Viel, Tanguy (1999). *Cinéma*. Paris: Minuit.

Watson, Bruce Stephen (1992). *Les Figures du labyrinthe dans À la recherche du temps perdu*. New York: Peter Lang.

Yourcenar, Marguerite (1963). *Qui n'a pas son Minotaure ?*, in *Le Mystère d'Alceste* suivi de *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Paris: Gallimard.